

*Andrzej Zieniewicz*

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-3918-2748

## Nauczanie kultury i pragnienie opowieści

### Kultura w kontakcie i kultura w muzeum

Gdyby przyrzeć się najbardziej rudymenarnemu kłopotowi glottodydaktyka z problemem opisywanym zwykle jako nauczanie kultury, to ów rudymenarny kłopot dałoby się pewnie ująć jako biegunowe przeciwieństwo **kultury w kontakcie** oraz **kultury w muzeum**. Ta druga to – przy wszystkich zastrzeżeniach o wielkim znaczeniu muzeów dla gromadzenia i przechowywania skarbów narodowego dziedzictwa – przede wszystkim wizja literatury (uproszcmy rzecz do piśmiennictwa) jako szeregu wspaniałych utworów splecionych erudycją i nawiązaniami, gdzie Słowacki odnosi się do Mickiewicza, a ten do Kochanowskiego. Taka imaginacja arcydzieł uczenie „gadających ze sobą”, której nie znosił Gombrowicz, znajduje prześwietną parodię w przedstawieniu księgozbioru Gonzala w *Trans-Atlantyku*<sup>1</sup>. Półki uginające się od kosztownie oprawionych tomów, a ówdzie sterty zwalonych na kupę książek, niemieszczących się już w żadnych szafach, wśród kurzu i myszy nadgryzających półskórkowe okładki, i grzebiący w nich niemrawi czytacze (bo nie – czytelnicy), opłaceni przez Gonzala drobnymi pieniędzmi, by ktoś jednak coś czytał albo przynajmniej udawał, że czyta, i nadał księgozbiorowi choćby pozór życia. Obraz brutalny, ale przecież odnoszący się do kwestii podstawowej. Do tej samej, którą przywołuje Różewicz w poemacie *Tajemnica wiersza*<sup>2</sup>. Targi książki we Frankfurcie nad Menem. Miliony tomów, 20 tys. autorów, a każdy z pretensją do Nobla, każdy pragnący krytyki, oceny, sławy, znaczenia, wszyscy dyskutują, piją wódkę, jedzą kanapki z łososiem, Symborska obok Miłosza, Różewicz obok Kołakowskiego – oto biblioteka Gonzala w wersji superkomercyjnej i merkantylnie realistycznej. Tyle że Gombrowicz dostrzega zapchane półki i sterty powalane mysimi odchodami jako miejsce

---

<sup>1</sup> Zob. W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1986 [1953], s. 83.

<sup>2</sup> T. Różewicz, *Tajemnica wiersza*, w: tegoż, *Nożyk profesora*, Wrocław 2001, s. 36–39.

ostatecznego spoczynku „arcydzieł”, podczas gdy pytanie Różewicza brzmi trochę inaczej i chyba groźniej: jakie w ogóle znaczenie może mieć jeden wiersz, jedna książka wobec tego straszliwego nadmiaru, który atoli wciąż sprzedaje się, wychodzi w małych czy dużych nakładach, bywa omawiany w mediach, wspominany przez celebrytów, układany w kanony lektur szkolnych, i tam, gdzie krytyka (zjadliwa, ale uczuciowa) Gombrowicza kończy się na wysypisku śmieci, tam Różewicz idzie (z bezlitosną przenikliwością) jeszcze krok dalej, mówiąc: recykling.

Owszem, złośliwości Gombrowicza są z połowy XX wieku (1951), a wiersz Różewicza to już początek XXI stulecia (2001), ale problem **kultury w muzeum** pozostaje, niezależnie od tego, czy wyobrazimy sobie to muzeum jako niemal bezludne, bo porzucone wysypisko, czy jako inaczej bezludną, bo „bezpodmiotową” maszynę komercji, zasypującą nas niczym drukowanym dla nikogo. I chyba nie możemy już udawać, że taki obraz kultury na śmietniku czy kultury w trybach mediów zmieniających wszystko w sieczkę słów i fotek nam nie towarzyszy, bo on jest już standardem, oczywistością, od której coraz trudniej się uwolnić.

Powyższa uwaga niech nie będzie traktowana jako dygresja, ponieważ prowadzi do najtrudniejszego pytania multimedialnej multikulti czy dzisiejszości po prostu. Do pytania o to, jak to się dzieje, że jednak na tym wysypisku czy w tej recyklingowej superkomercji coś do nas w ogóle dociera? Ze piękne wiersze Szymborskiej dalej są, a Gombrowicz i Miłosz bywają czytani, mimo słusznym na pewno uwag o tym, że nic dziś nikogo nie obchodzi, a cała wysoka kultura jest dla niewielu literatów, akademików, maniaków, estetów i perfekcjonistów lub tworzy wyłącznie archiwalny materiał do nauczania w szkole. Glottodydaktyk znajduje się tu w sytuacji wyboru albo „wersji idealistycznej” (literatura nas wzrusza i wzbudza zachwyt), na którą niełatwo dziś przystać, albo „wersji nihilistycznej” (po co uczyć czegoś, co i tak nieważne). Różewicz próbuje w tej kwestii pewnej odpowiedzi; warto ją przywołać, ponieważ wykracza zarówno poza „idealizm” arcydzieł widziających jasno w zachwyceniu, jak i poza „nihilizm”, wedle którego wszystko już połamane i nic nie da się z powrotem skleić.

Otóż Różewicz, nawiązując do znanego powiedzenia Teodora Adorno, że po Oświęcimiu poezja nie jest już możliwa, powiada, że kamień oświęcimski wprawdzie zawałił źródło poezji, ona jednak dalej sączy się spod niego. Nie wiadomo jak, ale się sączy. Nie tryska już swobodnie jak dawniej; kapie niby krew z rany. Trudno dociec, czym jest – może ektoplazmą, złudzeniem<sup>3</sup> – i gdyby teraz dostrzec w tej wizji wielkiego poety opis

---

<sup>3</sup> Piszę o tym obszerniej w artykule *Autobiografia jako „obiekt znaleziony”*. *Pamięć traumatyczna w późnych utworach Tadeusza Różewicza*, w: A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji*, Warszawa 2011, s. 217–226.

poholocaustowej katastrofy komunikacyjnej XX i XXI wieku, to możemy rozpoznać Gombrowiczowską metaforę wysypiska czy Różewiczowską metaforę recyklingu jako opis sytuacji poważnego, a może bardzo poważnego zaburzenia, ale nie „inflacji wartości”, „totalnego relatywizmu” czy podobnych, radykalnie odwartościowujących formuł. Można powiedzieć, że bardzo trudno dziś przebić się literaturze z pozycji **kultury w muzeum** do pozycji **kultury w kontakcie**, jednak jest to możliwe i co więcej, stale się dokonuje (nie wszystko łąduje w koszu, nie wszystko jest czystą komercją albo bełkotem disco polo).

Powstaje jednak pytanie, jaka literatura ma największe szanse tego przebicia, tzn. znalezienia czytelnika, który nie czytałby „z litości” albo dlatego, że to lektura obowiązkowa, albo ze służbowego obowiązku literaturoznawcy czy krytyka? Otóż najpewniej ta, która jest opisem doświadczenia – gdy od doświadczenia wychodzi (a nie od utopii, moralistów czy kanonów estetycznych) i ku doświadczeniu zmierza (a nie ku stylizacjom, prognozom czy kazanom). Jeśli Witkacy na początku XX stulecia sądził, że kryzys kultury ogarnął religię i filozofię – w takim sensie, że przestały już one ewokować uczucia metafizyczne – a tylko sztuka jeszcze się broni, ale też słabnie, więc aby dać odbiorcy ów metafizyczny dreszcz, musi intensyfikować efekty, wykraczać poza przedstawienie realistyczne niespodziankami „czystej formy”, to po doświadczeniach obu wojen światowych pomysły Witkacego są już archiwalne<sup>4</sup>. Skłonni jesteśmy pytać sceptycznie: jaka metafizyka? Jakie dreszcze? Europa weszła w I wojnę światową zaczytana Proustem, ale wyszła z niej z utworami Remarque’a czy Brechta, z wyobraźnią porażoną opisami wojennych koszmarów. Natomiast po II wojnie doświadczenie Zagłady paraliżowało wszelką „literackość” stylu (Borowski pisał: „Między jednym a drugim kornerem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi”<sup>5</sup>) albo też próbowano omijać to doświadczenie i oddalać je, co prowadziło do literatury przypominającej luksusowy hotel z widokiem na getto (jak pisze Magdalena Tulli w powieści *Tryby*<sup>6</sup>). W pokojach tego hotelu można jeszcze udawać (czyli pisać), że wszystko jest „jak dawniej”, ale nie można już wyjrzeć przez okno. Co z kolei prowadzi do głębokiego kryzysu wiary w autora jako dawcę prawd moralnych, jako sumienie narodu lub medium mogące dalekowzrocznie przepowiadać przyszłość. Zbyt chętnie bowiem szli pisarze na służbę różnych ideologii (choćby socrealizmu), pisząc to, co należy, i tak, jak trzeba, by wierzyć, że są niepodatni na pokusy, moralistycznie bezinteresowni

<sup>4</sup> Choć na pewno nie są archiwalne jego realizacje artystyczne, zwłaszcza dramaty. Te jednak pulsują doświadczeniami ich twórcy – „umysłu drapieżnego”, jak się w wierszu o Witkacym wyraził Miłosz – w daleko większym stopniu, niż są realizacjami „programu artystycznego”.

<sup>5</sup> T. Borowski, *Ludzie, którzy szli*, w: tegoż, *Opowiadania wybrane*, zebrał i oprac. T. Drewnowski, Warszawa 1971, s. 244.

<sup>6</sup> M. Tulli, *Tryby*, Warszawa 2003.

lub mają szerszy horyzont historycznego myślenia. Stąd dzisiejszego czytelnika nawiedzają liczne wątpliwości co do przyjmowanych przez pisarzy „wysokich” ról kulturowych, zwłaszcza w zakresie kreowania przedstawień realistycznych. Chyba najlepiej wyraził to Adolf Rudnicki, pisząc, że jeszcze w imaginacji Stendhala autor był „zwierciadłem na gościńcu”, obiektywnie „odbijał” rzeczywistość. Dziś – powiada Rudnicki – pisarz to ktoś, kogo na tym gościńcu rozjechały wszystkie wehikuly epoki (tzn. ideologie, wojny, rewolucje). Teraz siedzi w rowie i ogląda stłuczenia, siniaki, złamania, tzn. pisze wyłącznie autobiograficznie i szczerze, bo wnosząc o epoce ze śladów, jakie **na nim** pozostawiła<sup>7</sup>.

Powyższe uwagi mają mi pomóc przybliżyć sporo zawiłych i „nienazywalnych” spraw związanych z czytelnickimi odczuciami raczej niż przemysleniami, ale te odczucia układają się w mieszaninę wątpliwości, urazów, utraty zaufania, zniechęcenia do realistycznej fikcji, do słowa pisanego w ogólności, do interesownej polityki i komercyjności mediów, wreszcie do rozpadu historycznego pojmowania literatury jako procesu towarzyszenia narodowi, państwu w jego dziejowym istnieniu i dawania kronikarskich tego istnienia zapisów – a wszystko na tle ogromnej katastrofy komunikacyjnej z jednej strony (przysypania nas lawinami słów bez sensu, wiarygodności i hierarchii), a z drugiej na tle pędzącego w nieznaną sferę, zaciekawionego tylko dzisiejszością i kalejdoskopową zmiennością życia jako **spektaklu**. Owo spektakularne życie stawia literaturze ogromny opór, jego migotliwość nie daje się opowiadać w rozwiniętych formach, na dawny ład realistycznych (formy te spycha w operetkę lub odsyła do muzeum, czyli na wysypisko nieczytanego), ale też widać, jak te „niezrealizowania” sprawiają, że nie wygasa, a przeciwnie, właśnie rośnie w tym świecie pragnienie **kultury w kontakcie**, pragnienie opowieści. Ono, rzecz można, tworzy drugą stronę kryzysu (recyklingu). I właśnie ono sprawia, że choć wznoszą się wysypiska rzeczy nieczytanych, to wciąż przyrastają nowe, że tysiące autorów z festiwalu we Frankfurcie jednak marzy o Noblu, a debiutanci wierzą, że ich tom wierszy miłosnych, np. *Plusze i koronki*, zawojuje świat. Na tym tle pytanie, jak **nauczać** kultury, daje się jakoś ukierunkować. Trzeba mianowicie pojąć, że nie należy tej kultury przedstawiać od strony arcydzieł, tj. od strony muzeum, ale od strony kontaktu, tj. od niegasnącej potrzeby *story telling*; od sztuki opowiadania i od pragnienia opowieści.

Jakiej? Zapewne idącej w tym kierunku, co literatura dziś, gdy stara się być kulturą w kontakcie. A ów kontakt, oglądany od strony formy uprawianej opowieści, to przede wszystkim pragnienie uniknięcia zaburzeń, których rezultaty (wysypisko) przedstawiali Gombrowicz czy Różewicz. Pragnienie to przenika wszystkie gatunki, zacierając różnice między nimi, i nie tyle chodzi

---

<sup>7</sup> A. Rudnicki, *Sto lat temu umarł Dostojewski*, Kraków 1989, s. 104.

o „zmącenie” wedle formuły Clifforda Geertza<sup>8</sup>, ile o samo pragnienie wejścia w dialog, dla którego owe gatunki są tylko stylami dyskursu; można je mieszać i przekształcać<sup>9</sup>, liczy się intencja komunikacyjna. Myślę, idąc tu zresztą za intuicjami wielu badaczy literatury najnowszej<sup>10</sup>, o wysiłkach podejmowanych przez autorów, by zmniejszyć odległość (a może zasypać przepaść) między wysoką **sztuką a codziennością**. Mieszać elegancję stylu z tym, co najbardziej potoczne, operę ze śpiewką z przedmieścia, wyrafinowaną literackość ze slangiem. Iść nie z góry w dół, ale w poprzek kulturowych hierarchii. Zarówno Jerzy Pilch, jak i Dorota Masłowska, Michał Witkowski czy Jarosław Marek Rymkiewicz mogą być czytelnymi przykładami. Czy to się zawsze, czasem, rzadko (niepotrzebne skreślić) udaje – to inna sprawa, ale na pewno jest ruchem ku doświadczeniu, ku autentykowi, który nieczęsto przecież słucha reguł stylu wysokiego, a najchętniej je parodiuje lub łamie.

I ten ruch, czerpiący energię z samego **pragnienia opowieści** (ze sztuki *story telling*, z chęci bycia w kontakcie), przybiera najczęściej trzy postacie i przejawia się (bez różnicy) we wszystkich odmianach wypowiedzi pisarskiej.

## Słowo plus obraz

Pierwszą z tych postaci jest dążenie do zmiany dystansu między **piśmiennością a medialnością**. Nie słowo zamiast obrazu, ale słowo plus obraz – oto recepta na współczesny medialny reportaż, na książki wspomnieniowe, na teksty wyprowadzane z opisu fotografii (*Mercedes Benz. Z listów do Hrabala* Pawła Huellego, poezja Julii Hartwig), na różne sposoby upowieściowienia dokumentu albo szukania środków na „dokumentowanie” powieści (budowa sylw, quasi-pamiętników, prawdziwe nazwiska postaci itp.). Nie słowo mające zastąpić przedstawienie, ale jakby fotografia (film, telewizja, internet) jako przedstawienie, o którym literatura **pamięta**. Wie już, że istnieje wraz z przekazem medialnym (nie zamiast, nie przeciw, nie obok), i odnosi się doń. W książce *Śpiewaj ogrody* Huelle umieszcza na okładce zdjęcie dziewczyny jadącej po sopockim molo na rowerze, a na wklejce rysunek piórkiem przedstawiający twarz bohaterki<sup>11</sup>. Lecz czy to „naprawdę” bohaterka? Nie, bo ta jest przecież zmyślona. Ale piękne zdjęcie rowerzystki albo delikatny szkic-portret **przydają** opowiadaniu autentyzmu, zaspokajają nasze pragnienie opowieści. Podobnie czyni Różewicz w poemacie *Nożyk profesora*. Nie tylko

<sup>8</sup> Zob. C. Geertz, *O gatunkach zmąconych. Nowe konfiguracje myśli społecznej*, tłum. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 232.

<sup>9</sup> Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6 (59), s. 25–39.

<sup>10</sup> Zob. zwłaszcza: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2016.

<sup>11</sup> P. Huelle, *Śpiewaj ogrody*, Kraków 2014.